

“LA IMAGEN DE DIOS-PADRE EN LA PLÁSTICA CRISTIANA”

The Image of God the Father in the Christian Plastics

JOHN JAIRO OSORIO ARANGO*

Resumen:

¿Por qué, se pregunta el padre Plazaola, la riqueza y variedad del patrimonio artístico cristiano es, al menos en el capítulo de las artes figurativas, tan inmensamente superior al de las otras dos grandes religiones monoteístas: el judaísmo y el islam? y ¿Por qué, nos preguntamos, la plástica cristiana se arroga, inspirada en el dato bíblico y en la tradición, el derecho de mostrar el rostro de Dios-Padre con una variedad tan infinita como Dios mismo a través de las épocas, los siglos y los símbolos? A partir de los datos que nos ofrece de la Sagrada Escritura, abordando los más antiguos vestigios arqueológicos, haciendo un recorrido por las tradicionales épocas del pensamiento humano y las más significativas obras de arte de la humanidad y de la cristiandad, arribamos a la idea del Dios que no ha querido hablar por fuera de las formas y de los lenguajes humanos.

Palabras clave: Arte cristiano - Paleocristiano - Bizantino - Medioevo - Renacimiento Barroco.

Abstract:

Father Plazaola is wondering why the richness and the variety of the Christian artistic heritage is so superior when it is compared to the figurative arts of the other two great monotheistic religions: Judaism and Islam. We are also wondering why the Christian plastic art appropriates itself the right to show the face of God the Father in the infinite variety of God's images spread throughout ages and symbols.

* Sacerdote de la Arquidiócesis de Medellín - Colombia. En el año 2003 viajó a Roma para hacer su especialización en Arqueología Paleocristiana y posteriormente en Historia y Bienes culturales de la Iglesia en la Pontificia Universidad Gregoriana. Actualmente es profesor en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín.

Artículo recibido el día 12 de octubre de 2008 y aprobado por el Comité Editorial el día 29 de abril de 2009.

Dirección del autor: john.osorio@upb.edu.co

On the basis of data given by the Holy Scriptures dealing with the oldest archeological remains and following the traditional hints of the human thinking, as well as the most meaningful masterpieces of humanity and Christianity, we reach to the idea of a God who didn't want to speak outside the human language and its features.

Key words: Christian Art - Early Christian Art - Byzantine - Medieval - Renaissance - Baroque.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

"Nadie ha visto jamás a Dios" (Jn. 1, 18);

"No es que alguien haya visto al Padre" (Jn. 6, 46);

"A Dios nunca lo ha visto nadie" (1ª Jn. 4, 12).

1. Haciendo a un lado aquella severa afirmación que encontramos a lo largo del Antiguo Testamento: "nadie puede ver a Dios y quedar con vida" (Éx. 33,20¹), estas tres afirmaciones anteriores, tanto del Evangelio como de la primera carta del Apóstol Juan, podrían parecer a simple vista si no una desesperanza, al menos la rotunda imposibilidad del acceso, quizás solo *sensible*, a la figura, la forma, la presencia y la realidad misma de Dios-Padre como se lo considera en la mentalidad del Nuevo Testamento. Si abrimos el contexto en que se presentan estas tres afirmaciones, encontramos que la primera, del prólogo del Evangelio de Juan, dice que "nadie ha visto jamás a Dios; porque es el Hijo único, que es Dios y que vive en íntima comunión con el Padre, quien nos lo ha dado a conocer". Y otro tanto agrega la segunda afirmación cuando dice en contexto que "no es que alguien haya visto al Padre. El único que ha visto al Padre es el que ha venido de Dios", poniendo siempre a la persona de Cristo como la única mediación de dicha visión. Y la última afirmación, de la primera carta del mismo Apóstol, agrega por su parte que: "A Dios nunca lo ha visto nadie; salvo (diríamos), cuando nos amamos unos a otros, pues sólo así, Dios (que sería "el Invisible") vive en nosotros y su amor se hace realidad en nosotros", termina enseñando el Apóstol.
2. Entonces ¿Quién o qué es Dios en los escritos de san Juan? En el planteamiento inicial de esta problemática, estamos acudiendo por iniciativa propia a sus escritos, porque justamente su creatividad literaria está impregnada del uso de signos y de figuras, tan representativas como ilustradoras, que nos pueden iluminar el problema relativo al rostro de Dios-Padre. Sin embargo, las respuestas a esta pregunta no son tan explícitas. Cuando preguntamos ¿quién o qué es Dios? dice en su Evangelio que

¹ Véase además: Éx. 19, 21; Lv. 16,2; Nm 4,20. Claro que oír a Dios también era ocasión si no de probar la muerte al menos de llenarse de terror como dice Éx. 20,19; Dt. 5, 24-26; por eso Moisés (Éx. 3,6), Elías (1Re 19, 13) y hasta los mismos serafines (Is. 6,2) se cubren el rostro ante Yahvéh.

"Dios es Espíritu" (Jn. 4,24); y en la primera carta que, "Dios es Luz" (1ª Jn. 1,5) y que "Dios es amor" (1ª Jn. 4,8). De modo que el acceso a la idea figurativa de Dios, no la simbólica que propone san Juan, no es tan factible, ¿será por eso inútil? Es cierto que "Espíritu", "Luz" y "Amor" son conceptos trascendentalmente profundos y determinantes en cuanto a Dios se refiere, pero el acceso directo a la visión de Dios, a la conceptualización de Dios, de cualquier modo en la Sagrada Escritura está mediatizada; ya lo dice san Pablo en la carta a los Romanos: "Lo invisible de Dios se puede llegar a conocer si se reflexiona en sus obras" (Rm. 1,20)².

3. Desde la mentalidad judeo-cristiana, el ver a Dios no se nos concede a los hombres ni siquiera por mediación de Moisés, "que hablaba con Dios cara a cara, como habla un hombre con su amigo" (Éx. 33, 11). "Muéstrame tu rostro"³, es la súplica que le hace, y aunque la respuesta de Dios no se hace esperar, lo que le enseña a Moisés no es propiamente ni el rostro ni la gloria, sino sus espaldas⁴. Claro que Miguel Ángel Buonarroti en la bóveda de la Capilla Sixtina fue más contundente y mostró algo más que las espaldas. Es únicamente la condición mesiánica de Cristo la que permite ver fundidas gloria y rostro de Dios como Padre. Recordemos a propósito el pasaje del mismo Evangelio de Juan (14,8-9), en el que un discípulo de Jesús, Felipe, con la misma necesidad que Moisés, y la de cualquier hombre sensiblemente religioso que quiere conocer a Dios, le ruega: "Muéstranos al Padre y nos basta", a lo que le responde: "El que me ve a mí, ve al Padre"⁵.

² El aporte de san Pablo viene directamente de los libros sapienciales del Antiguo Testamento; allí el tema de la representación de Dios se la considera una falta grave contra la sabiduría humana y divina, y además: idolatría. El contexto al que se refiere Pablo, así dice: Sab. 13, 1-5: "Faltos por completo de inteligencia son todos los hombres que vivieron sin conocer a Dios; quienes, a pesar de ver tantas cosas buenas, no reconocieron al que verdaderamente existe. ¡A pesar de ver sus obras, no descubrieron al que las hizo! En cambio, tuvieron por dioses que gobiernan el mundo al fuego, al viento, al aire ligero, a las estrellas del firmamento, al agua caudalosa y a los astros del cielo. Si con la belleza de esos seres tanto se encantaron que llegaron a tenerlos por dioses, deberían comprender que mucho más hermoso es el Señor de todos ellos, pues él, el autor de la belleza, fue quien los creó. Si los asombró el poder y la actividad de aquellos seres, deberían saber que más poderoso es quien los hizo; pues, partiendo de la grandeza y la belleza de lo creado, se puede reflexionar y llegar a conocer a su creador".

³ Literalmente leemos en Éx. 33, 18: "*muéstrame tu gloria*".

⁴ Este es el caso en el que Moisés desea ver a Dios. El término que usa el texto bíblico es "gloria", como si se tratara del equivalente a "rostro" de Dios. Éx. 33, 18-21: "— ¡Déjame ver tu gloria!— suplicó Moisés. Pero el Señor contestó: —Voy a hacer pasar toda mi bondad delante de ti, y delante de ti pronunciaré mi nombre. Tendré misericordia de quien yo quiera, y tendré compasión también de quien yo quiera. Pero te advierto que no podrás ver mi rostro, porque ningún hombre podrá verme y seguir viviendo—. Dijo también el Señor: —Mira, aquí junto a mí hay un lugar. Ponte de pie sobre la roca. Cuando pase mi gloria, te pondré en un hueco de la roca y te cubriré con mi mano hasta que yo haya pasado. Después quitaré mi mano, y podrás ver mis espaldas; pero mi rostro no debe ser visto—. También se puede leer en el libro de los Números 12, 5-8: "Entonces el Señor bajó en una espesa nube y se colocó a la entrada de la tienda; luego llamó a Aarón y a María, y cuando ellos se presentaron el Señor les dijo: 'Escuchad esto que voy a deciros: Cuando entre vosotros haya un profeta mío, yo me comunicaré con él en visiones y le hablaré en sueños; pero con mi siervo Moisés no lo hago así. Él es el más fiel de todos mis siervos, y con él hablo cara a cara y en un lenguaje claro. Y si él me ve cara a cara, ¿cómo os atrevéis vosotros a hablar mal de él?' "

⁵ Razón que declaró una vez más Jesús en el templo de Jerusalén en frente de todos los allí presentes diciendo: "El que me ve a mí, ve también al que me ha enviado" (Jn. 12,45).

4. Vistas las cosas así, para conocerle la cara a Dios antes de morir no tenemos más remedio que acudir a la mediación de los seres: de las personas y de las cosas, también llamadas “criaturas” como se suele hablar en el lenguaje místico. Claro que todos ustedes estarán de acuerdo en que, como también dice san Juan de la Cruz, en el *Cántico Espiritual*, las criaturas no saben hablar claramente de Dios:

iAy, quién podrá sanarme!
Acaba de entregarte ya de vero;
no quieras enviarme
de hoy más ya mensajero,
que no saben decirme lo que quiero⁶.

5. El problema pues de la figuración y visión de Dios puede ser en principio un tema que compromete, como lo hemos presentado hasta ahora, al terreno bíblico casi en su totalidad; desde el Génesis 1,26, en los primeros días de la creación: “Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza” hasta el Apocalipsis 22,4: “Lo verán –a Dios- cara a cara y llevarán su nombre en la frente”. Desde la formulación del Decálogo, que buscaba prevenir a Israel de la idolatría: Éx. 20,4: “No te hagas ningún ídolo ni figura de lo que hay arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en el mar debajo de la tierra” hasta la categórica afirmación cristológica de Pablo en la carta a los Colosenses 1,15: “Cristo es la imagen visible de Dios, que es invisible”. Y aunque bien advertidos e instruidos estaban los israelitas en contra de la idolatría⁷, no por eso se dejaron de ejecutar los trabajos de diseño, construcción y decoración de la tienda de encuentro de Moisés y del templo de Salomón respectivamente, de los objetos del culto que se llevaron a cabo por la pericia y habilidad de Besalel⁸, el artista de Yahvé, a quien la Sagrada Escritura alaba, y no disimula su habilidad y su capacidad creadora⁹.
6. Los Salmos¹⁰, que tanto fuego hicieron llover sobre los que fabricaron y adoraron toda suerte de representaciones de la divinidad, nunca en cambio, tomaron parte contra del Arca de la Alianza que era la presencia misma de Dios; hecha de madera

En esta canción VI del *Cántico Espiritual*, comenta el mismo Juan de la Cruz: “Yo a ti todo quiero, y ellos no me saben ni me pueden decir a ti todo; porque ninguna cosa de la tierra ni del cielo pueden dar al alma la noticia que ella desea tener de ti, y así no saben decirme lo que quiero. En lugar, pues, de estos mensajeros, tú seas el mensajero y los mensajes”. DE LA CRUZ, JUAN. *Obras completas*. Edición crítica, notas y apéndices por Licio Ruano de la Iglesia, O.C. BAC., Madrid 1982, 459.

⁷ Éx. 20,4-5. Lv. 26,1. Dt. 4,14 y 5,8-9. Cabe anotar que los versículos 4 y 5 del principio iconoclasta que citamos no pueden ser entendidos separados pues aunque las imágenes ciertamente son susceptibles de idolatría si se las considera en sí mismas, la ley mosaica en cambio las consentía por su valioso carácter ilustrativo y pedagógico.

⁸ Éx. 31, 2-6; 35, 30-35 y 2º Cr. 1,5.

⁹ Es curioso que durante todo el medioevo, una época tan considerable para la estética cristiana, desconozcamos los nombres de tantos artistas su trabajo era casi igual al de los esclavos, se les consideraba artesanos; curioso que solo en el clasicismo conozcamos a personajes de la talla de Besalel o Praxíteles, Mirón; fenómeno que reencontraremos a partir del Renacimiento.

¹⁰ Particularmente los Salmos 31, 6. 78,58. 97,7. 106,36. 115,4 y 8. 135,15 y 18. Y el 116, 19 y 106, 20.

incorrupible de acacia, chapada por dentro y por fuera con láminas de oro puro y sobre cuya cubierta posaban dos querubines enfrentados en sus alas¹¹. Tampoco los salmos tomaron parte contra el candelabro sagrado, la Menorá, estructurado y decorado en sus tres brazos dobles con motivos florales¹². Tampoco los salmos se pronuncian en contra de los velos de púrpura, violeta, escarlata y carmesí que formaban el santuario, la tienda del encuentro, que llevaban imágenes de querubines bordados en hilos de oro¹³. Solo la serpiente de bronce que hizo Moisés en el desierto y que sirvió en un principio como remedio para los israelitas en el desierto, en tiempos del rey Ezequías, se convirtió en un ídolo que hubo que destruir como todo lo que contaminaba la pureza de la fe en Israel. Esa misma serpiente vuelve al imaginario del Evangelio de san Juan, quien pone en labios de Jesús el evento y el símbolo para referirse al suplicio de su Cruz¹⁴. Interesante, lo que al respecto dice el libro de la Sabiduría, donde se argumenta por qué el pueblo de Israel no participaba de la idolatría como otros pueblos paganos y de la forma tan diferente como se entendían todas las representaciones referentes a la divinidad; muy a propósito de esa Serpiente de Moisés en el desierto, leemos: "El que la miraba se curaba, no por lo que contemplaba, sino por ti, salvador de todos" (Sab. 16, 6-7)¹⁵.

PERSPECTIVAS DEL PROBLEMA

7. Pero el problema de la imagen de Dios-Padre no es solo un asunto bíblico como hasta ahora lo hemos presupuestado, es también un problema antropológico si bien es cierto que el hombre es quien determina las culturas, las sociedades y sus imaginarios. Aquí es donde cabe hacer la pregunta sobre cuál de los dos fue primero, ¿el hombre o Dios? ¿Es Dios quien, como dice el dato bíblico y también los referentes míticos, crea al hombre; o es el hombre quien, como algunas corrientes con fundamentos filosóficos afirman que es Dios una creación puramente humana? ¿Es el hombre imagen y semejanza de Dios o es Dios imagen y semejanza del hombre? De otro lado, pero en la misma ruta, cabe aquí preguntarnos: Dios, *siendo* una verdad, *siendo* una realidad ¿por qué se oculta?, ¿por qué no es tan es evidente o accesible y en cambio misterioso?, ¿por qué escapa a toda comprensión subjetiva y personal? Es cierto que "en todas las religiones primitivas la posesión de una imagen, al igual que el conocimiento del nombre (recordemos la lucha de Jacob con el ángel: Gn. 32, 22-32), confiere un temible poder, que al acercar la

¹¹ Éx. 25,10 y 18-20.

¹² Éx. 25, 31-40 y 37, 17-24.

¹³ Éx. 26,1 y 31-32 y 36,8.

¹⁴ Nm. 21,8-9; 2º Re 18,4 y Jn 3, 14-15, que dice: "Como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así será levantado el Hijo del Hombre".

¹⁵ Basta recordar la serpiente y la cruz enfrente en el nártex de la basílica de san Ambrosio de Milán.

divinidad a los hombres, coloca ésta, por decirlo así, a su merced”¹⁶. Les dejamos este trabajo a los teóricos del fenómeno de la religión, a los sociólogos, a los antropólogos y a otras competencias.

8. El problema de la imagen de Dios-Padre es también de matriz filosófico-teológica y hasta místico-contemplativa. Dios es el “Inefable”, el “Indecible”, el “Impronunciable”, el “Indescriptible”, el “Insondable”, el “Inabarcable”. San Buenaventura, por poner solo este ejemplo, en el *Itinerario de la mente a Dios*¹⁷, escribe cómo el alma humana emprende el ascenso a Dios en plena oscuridad, sin saber de Él nada, sin conocerle, y cuando llega a él, en la cima del ascenso, ese encuentro es tan luminoso que la luz le enceguece; y la meta, que es pura claridad, termina impidiendo la contemplación de Dios. Pero, este no es nuestro camino; les dejamos este trabajo a los filósofos, a los teólogos o a los estudiosos de la Teología Espiritual.
9. A propósito de nuestra dimensión trascendental: el problema de la imagen de Dios-Padre, es un asunto que también toca fuertemente la existencia de cualquier ser humano. Dios huye, se esconde, se oculta y por eso nos preguntamos: ¿es la experiencia de Dios un privilegio de pocos que muchos no captan, no sienten, no los inquieta? ¿De dónde vino la decisión que tomó Mark Rothko¹⁸, al rechazar una millonaria suma de dinero y el proyecto de poner sus cuadros en el famoso restaurante “Cuatro estaciones” de Nueva York? En cambio, su idea resultó siendo ésta: la famosa capilla de Houston; donde en un silencioso espacio octogonal puso sus colosales lienzos que no son más que ventanas oscuras, de un cuestionante negro que quita la sensación del tiempo y roba toda esperanza. Cuando no hay fe, es cierto no existe lugar para la esperanza, ¿Sería eso, o una búsqueda intensa la que finalmente lo empujó al suicidio? Pero, este tampoco es nuestro tema. Se lo dejamos a los defensores del Renacimiento.

¹⁶ RÉAU, LOUIS. *Iconografía del arte cristiano*, t., I. Ediciones del Serbal, Barcelona 1996, 27.

¹⁷ SAN BUENAVENTURA. *Itinerario de la mente a Dios*. Trad. Pablo Masa. Aguilar, Buenos Aires 1953, 85-101.

¹⁸ Pintor estadounidense de origen ruso, pertenece a la escuela del expresionismo abstracto. Rothko, que se apellidaba en realidad Rothkovich, nació en Dvinsk, Rusia (actual Daugavpils, Letonia) y en 1913 emigró a Estados Unidos. Aunque asistió a la Universidad de Yale y estudió por un corto periodo de tiempo en la Liga de estudiantes de Arte de Nueva York, debemos considerarlo como un artista autodidacta. En 1933 realizó en Nueva York su primera exposición individual. La obra artística de Rothko en la década de 1930 se adhiere al movimiento del realismo social. En la década de 1940, influenciado por el Surrealismo, desarrolló un planteamiento más imaginativo que se inspira en la religión primitiva, como por ejemplo *Escena bautismal* (1945, Museo Whitney de Arte Americano de Nueva York). Poco a poco, su trabajo se fue haciendo más abstracto, basado en grandes rectángulos, confusamente definidos, de colores oscuros, suaves o vivos, empleados para sugerir emoción. Pertenecen a la esfera de las grandes superficies de colores planos del expresionismo abstracto. Destacan *Número 10* (1950, Museo de Arte Moderno de Nueva York) y *Cuatro sombras en rojo* (1958, Museo Whitney de Arte Americano). El legado artístico de Rothko fue objeto de disputa legal durante algunos años. Se acusó a sus albaceas testamentarios de vender su obra a la galería Marlborough de Nueva York, a precios poco ventajosos para los herederos. En 1975 un tribunal de Manhattan destituyó a dichos albaceas y les impuso, conjuntamente con la galería, una multa de 9.252.000 dólares. Disponible en: www.epdlp.com [Consulta: 31 de jul. 2007].

"La imagen de Dios-Padre en la plástica cristiana"

10. Nuestro tema, que es el problema plástico-estético, no es menos intrincado. Supone casi dos mil años de reflexión y más de dos mil obras para analizar. Sin embargo, veamos las líneas más grandes de este problema.

¿EN UN PRINCIPIO, LA ESTÉTICA CRISTIANA, RECHAZÓ LAS IMÁGENES?

11. Las primeras expresiones figurativas cristianas no aparecieron simultáneamente a los escritos del Nuevo Testamento que se formó a lo largo de todo el siglo I d.C. Igual que en el judaísmo las imágenes solo parecen haber sido obstaculizadas, en su formulación y en su difusión, por susceptibilidad a la idolatría; prohibición que el decálogo ya advertía cuando se trataba de imágenes particularmente de Dios y destinadas a su culto: "no te hagas imagen" (...) "ni te postres ni las adores", decía el libro del Éxodo que citamos arriba. ¿Desde cuándo se permite el arte representar a Dios Padre?¹⁹, pues desde el momento en que hizo oír su voz en el Sinaí detrás de una cortina impenetrable de llamas y de nubes, negándose a mostrar el rostro y queriendo para sí un culto solo en espíritu²⁰. Algunos estudiosos de la iconografía cristiana afirman que las primeras comunidades judeo-cristianas del siglo I d.C. y hasta los comienzos del siglo III d.C. heredaron, implementaron y copiaron ese principio iconoclasta del judaísmo, pero no fue así realmente. El precepto del Éxodo y del Deuteronomio nunca determinó al interior del judaísmo o del cristianismo una tradición completamente anicónica; lo demuestran, además de los ejemplos bíblicos que citábamos antes, los hallazgos arqueológicos en la localidad de Dura Europos²¹, una población a orillas del Éufrates donde tanto la sinagoga hebrea como la casa cristiana, están rica y abundantemente decoradas con toda clase de pasajes bíblicos. Estas serían las pinturas más antiguas junto con los dibujos más primitivos de las catacumbas cristianas que empiezan a iluminar con imágenes todos los pasajes del Antiguo y el Nuevo Testamento²². Una pregunta surge de estas afirmaciones: ¿Qué pasa entonces durante estos casi tres siglos que trascurren desde la formación de las primeras comunidades cristianas hasta el 230 d.C. fecha de los primeros repertorios arqueológicos? ¿No hay ningún tipo

¹⁹ Réau, o. c.

²⁰ *Ídem*.

²¹ Posiblemente fundada en el 300 a.C. por Seleuco Nicator.

²² Habría que agregarle a este repertorio las cuatro estatuillas que ilustran el ciclo de Jonás, actualmente en el museo de Cleveland; aparentemente esculpidas en el 260-270 d.C. para adornar una fuente situada en la casa de una acaudalada familia cristiana. CHRISTIE, YVES. *El mundo cristiano hasta el siglo XI. Historia ilustrada de las formas artísticas*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, 12. Téngase en cuenta que la "vida apócrifa de san Juan", donde se tienen noticias de uno de sus discípulos que venera un retrato del maestro y apóstol flanqueado de luces que puede ser anterior al siglo II. Solo hasta el siglo III tenemos primeros repertorios figurativos que vienen de Dura Europos en Mesopotamia, de las catacumbas de Priscilla y san Calixto en Roma y de san Genaro en Nápoles. En el siglo IV ya tenemos un considerable número de representaciones y un reducido número de textos patrísticos en su contra. GRABAR, ANDRÉ. *La Iconoclastia bizantina*, AKAL, Madrid, 1998, 17.

de imágenes? Hay que admitir que aún se conocen mal los comienzos del arte cristiano²³.

12. En el primer arte cristiano es cierto que se siente ese influjo iconoclasta del judaísmo, pero no se rompe rotundamente con la costumbre de usar de las imágenes para decorar sobretodo con pasajes bíblicos las casas, más que todo los sepulcros y los edificios de culto, entre ellos los bautisterios (este de Dura Europos). Esta principal característica del primer arte cristiano, que no es solo decorar sino ilustrar de manera sintética, críptica y esencial pasajes bíblicos cuyo tema es la salvación, nos sugiere ya un tipo de estética en donde el uso de un lenguaje plástico para iluminar la Biblia resulta casi indispensable pues es más formativo que informativo, nunca devocional o ritual²⁴.
13. Pero sería interesante estudiar a fondo lo que pudo ocurrir en la mentalidad de aquellos cristianos venidos del mundo pagano, como por ejemplo del helenismo, donde siempre habían visto a sus dioses representados y más frecuentemente desnudos, con inocultables características humanas. Recordemos, a propósito a Pablo en su discurso en el areópago de Atenas: “Siendo, pues, descendientes de Dios –dice- no debemos pensar que Él sea como las imágenes de oro, plata o piedra que los hombres fabrican según su propia imaginación” (Hch 17, 29); No obstante, y, valiéndose de la imagen a ése dios desconocido que la capital griega veneraba, el genio propagandístico en medio de los gentiles, les presenta una imagen de Dios que no resultaba para ellos imposible de conocer, sino más bien imposible de aceptar o de creer. “Otro día te oiremos”, sabemos que fue la respuesta de los atenienses a su discurso²⁵.

¿FIDES EX AUDIO O FIDES EX VISU? (¿FE POR LA ESCUCHA O FE POR LA VISIÓN?)

14. Basta leer de corrido y por entero el Evangelio para darse cuenta que el cristianismo en sus orígenes significó un cambio determinante desde muchos puntos de vista,

²³ CHRISTIE, o. c., 9.

²⁴ AA.VV. *Temas de iconografía cristiana*; a cura di Fabrizio Bisconti, Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2000, 13.

²⁵ Este es el contexto en el que se ubica el discurso en Atenas. Hch. 17, 22-30: “Pablo, levantándose en medio de ellos en el Areópago, dijo: Atenienses, por todo lo que estoy viendo, sois gente muy religiosa; porque mirando los lugares donde celebráis vuestros cultos, he encontrado un altar que tiene esta inscripción: ‘A un dios desconocido’. Pues bien, de ese Dios que vosotros adoráis sin conocerlo, es del que yo os hablo. El Dios que hizo el mundo y todas las cosas que hay en él, es Señor del cielo y de la tierra. No vive en templos contruidos por los hombres ni necesita que nadie haga nada para él, pues él da a todos la vida, el aire y todo lo demás. A partir de un solo hombre hizo él todas las naciones, para que vivan en toda la tierra; y les ha señalado el tiempo y el lugar en que deben vivir, para que busquen a Dios, y quizá, como a tías, puedan encontrarle, aunque en verdad Dios no está lejos de cada uno de nosotros. Porque en Dios vivimos, nos movemos y existimos; como también dijeron algunos de vuestros poetas: ‘Somos descendientes de Dios’. Siendo, pues, descendientes de Dios, no debemos pensar que Dios es como las imágenes de oro, plata o piedra que los hombres fabrican según su propia imaginación. Dios, que pasó por alto aquellos tiempos de ignorancia de la gente, ahora ordena a todos, en todas partes, que se conviertan a él”.

pero sobre todo en lo que a la consideración de la figura de Dios se refiere: a su formulación y a su presentación. Con la expansión del cristianismo corre en curso la idea de un Dios con rostro y un apelativo: el de "padre"; claro que ello no representó sólo una novedad sino una nueva posibilidad: al Dios que en el pasado apenas se podía escuchar, ahora se puede ver²⁶. Ciertamente el cristianismo no fue la única corriente espiritual del siglo I d.C. que predicó una doctrina con semejantes convicciones, muchas religiones místicas, como los cultos al dios Mitra que poblaron considerablemente la capital del imperio y sus entornos, también proclamaban un credo tan cristiano como el de los mismos cristianos: "veo a Dios"²⁷.

15. El primer mensaje visual que las primeras comunidades cristianas elaboraron, teniendo siempre como referencia el texto bíblico, fueron los ciclos salvíficos del Antiguo Testamento; el más popular de todos: el paso del Mar Rojo, luego está el de Noé, el de Jonás, el de Susana, el de Daniel y los tres jóvenes en el horno, entre otros; por eso el primer arte cristiano no se interesó de ninguna manera por abordar o ilustrar asuntos dogmáticos, era más urgentemente el tema de "la salvación", ya vemos a Noé: salvado del diluvio; a Jonás: del vientre del Cetáceo; a Susana: de la falsa acusación, a Daniel del foso de los leones y así con los demás temas. Pero también concurren los pasajes del Nuevo Testamento que refuerzan la misma idea, pero esta vez son milagros y curaciones de Jesús: a Lázaro llamado de la tumba, al paralítico, a la hemorroisa, al ciego, entre muchos otros. La idea trinitaria de Dios-Padre es un problema posterior²⁸; lo será cuando requiera ser explicada y ejemplificada la Trinidad por allá a fines del siglo IV y comienzos del V d.C.²⁹.
16. Dioses y personajes paganos sí que abundan en el repertorio del primer arte cristiano curiosamente; de ellos resultó una lectura cristológica viéndoles atributos que calificaban al mismo Cristo como Mesías e Hijo de Dios. Muchas de esas imágenes provienen del repertorio de la mitología griega. Es el caso de Orfeo, que es Cristo que baja a las profundidades del abismo para arrancarle a la muerte

²⁶ Se calcula que entre los años 80-90 d.C., los cristianos fueron expulsados de la sinagoga. Esa exclusión de menciona por lo menos tres veces en el Evangelio de san Juan (9,22. 12,42 y 16,12) y de ninguna manera puede tratarse al tiempo de Jesús sino a la época de la comunidad joánica. Al ser expulsados del culto judío, los cristianos tuvieron que organizar sus propias reuniones según el modelo tradicional de la sinagoga, es decir: recurriendo a las lecturas bíblicas del Antiguo Testamento hasta que se fueron incorporando las del Nuevo Testamento. CASÁS OTERO, JESÚS. *Estética y culto iconográfico*. BAC, Madrid 2003, 100-111.

²⁷ MUZZI, MARIA GIOVANNA. *Visione e presenza*, La Casa di Matrona, Milano 1995, 136.

²⁸ Es un tema raro, de difícil interpretación y sobretodo ligado a la herejía arriana que negaba la esencia divina en las tres personas que resultaban distintas entre ellas, iguales en todo, unidas mediante relaciones de origen. UTRO, UMBERTO. "Trinità", en *Temì Di Iconografia Cristiana*. A cura di Fabrizio Bisconti, Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana 2000, 294.

²⁹ La idea Trinitaria de Dios estaba ya latente en el Antiguo Testamento y explícita en los escritos del Nuevo Testamento, particularmente en los Evangelios así como en el encabezamiento y despedida en la mayoría de las cartas paulinas; por ejemplo: Mt. 28, 19: "Id y haced discípulos míos bautizándolos en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo". 2ª Cor. 13, 14: "La gracia de Cristo Jesús, el Señor, el amor de Dios y la comunión del Espíritu Santo esté con todos vosotros".

su amada: la Iglesia y también de Hércules (que sería Cristo con toda su fuerza), así como de Apolo (que es Cristo como suma belleza).

17. Como hemos visto, la compleja actividad iconográfica de los primeros siglos ha llevado a los estudiosos del tema a establecer la diferencia entre los dos primeros tipos figurativos en donde encontramos la imagen de Dios-Padre. El primero: el simbólico, luego el antropomórfico. Algunos estudiosos, como el p. Daniel Estivill³⁰, apuestan a un tercer tipo figurativo que llaman: mixto y que resulta obviamente de la combinación de los dos anteriores. Pero, cabe hacer una precisión en las representaciones simbólicas; éstas, podrían subdividirse en tres nuevos grupos: el primero, el de los motivos "geométricos": el triángulo, los círculos luminosos³¹ o que se entrelazan creando relaciones y diferencias; el segundo de tipo "numérico"; y, el tercero, el de los motivos "realista": la paloma, la mano, la nube, el fuego; motivos que el mismo texto sagrado creó³² como por ejemplo el de la zarza en el llamamiento de Moisés³³, o el del trueno en la formulación del Decálogo sobre el monte Sinaí³⁴.
18. Conviene ahora hacer un recorrido por el repertorio cristiano de las imágenes de Dios-Padre, a partir de la problemática de los primeros siglos de la plástica cristiana con las primeras apariciones de la figura Divina, y que se convierten en la matriz con la que se entiende el resto de la historia del arte cristiano.

EN EL ARTE PALEOCRISTIANO

19. En el primer arte cristiano el tema de la Trinidad resulta ser una rareza³⁵; no obstante, en esta época encontramos representada a la persona de Dios-Padre, si así se le puede considerar, unida a las demás personas de la Trinidad. Recordemos que el problema Trinitario no resultó tan sencillo de exponer tanto por parte de los teólogos como para los imagineros de los siglos IV y V. Estos últimos habían de partir por representar a tres personas divinas cuando solo uno, el Hijo, el Verbo encarnado, tomó forma humana; los dos restantes personajes solo habían sido representados simbólicamente como ya lo explicamos³⁶. Pese a "la dificultad de trasladar en imágenes los pensamientos de la doctrina cristiana, los artistas no se sintieron impedidos a lanzarse sobre ciertos temas esenciales. Todos los temas que arriesgaron, desiguales por cierto, sufrieron en buen número el fracaso, especialmente el de la Trinidad", dice

³⁰ Profesor y catedrático de la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma.

³¹ GRABAR, o. c., 112.

³² Éx. 19, 18.

³³ Éx. 3, 1-15.

³⁴ Éx. 20, 18.

³⁵ UTRO, o. c., 294.

³⁶ ESTIVILL, DANIEL. *Introduzione generale all'iconografia cristiana: iconografia della santissima trinità*, Pontificia Università Gregoriana, Roma 2005, 2.

"La imagen de Dios-Padre en la plástica cristiana"

André Grabar³⁷, otro de los grandes estudiosos de la iconografía cristiana. Nunca se pudo llegar a una iconografía satisfactoria y prueba de ello es que todas las tentativas fueron rápidamente abandonadas para sustituirse por nuevas, tan efímeras como discutibles, unas de otras³⁸.

Analicemos en primer lugar el esquema simbólico de la figura de Dios-Padre durante ésta época.

EL TEMA SIMBÓLICO

20. El tema el simbólico o abstracto, remite inicialmente a un gran ejemplo. El ya perdido ábside de la Basílica de san Félix en Nola, construido y comentado por el mismo san Paulino³⁹ en que aparecía del cielo una mano (el Padre), una paloma (el Espíritu) y un cordero (Cristo); tal vez haya tenido algo de similar al que todavía se conserva en Ravenna en la Basílica de san Apolinar en Classe; claro que en este caso el tema es el de la Transfiguración de Jesús en el monte Tabor, pero es probable que ya haya tenido este aspecto dado que la iconografía de esos tiempos es casi siempre hermana en toda la extensión del Imperio Romano.
21. Al buscar dentro del tema simbólico de la Trinidad la imagen de Dios-Padre podemos enumerar, en segundo lugar, el de carácter numérico en los que aparece de la manera más implícita la idea iconográfica del Padre. Los más conocidos son: el triángulo de matriz hebrea, con la escritura del tetragrama que describe el nombre impronunciable de Dios; los círculos entrelazados; el triple crismón con círculos concéntricos como el del bautisterio paleocristiano de Albenga el del exterior, el contenedor de los tres, sería identificable con la persona de Dios-Padre y, por último, el trono con el libro y la paloma. El trono asume la figura del Padre. El libro (a veces la cruz con gemas preciosas) la del Hijo. La paloma claramente identificable con la figura del Espíritu Santo⁴⁰. La arquitectura cristiana tiene también unas lecciones importantes para ver y contemplar la idea de la Trinidad en la que está presenta el Padre.

³⁷ GRABAR, ANDRÉ. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Editorial, Madrid 2003, 107.

³⁸ Los escultores de los sarcófagos y sus talleres tenían la tendencia a repetir siempre aquello que sabían hacer y con ello los mismos fracasos. *Ibid.*

³⁹ La carta XXXII^a a Sulpicio Severo obispo de Primuliacum, escrita probablemente en el siglo V, en el año 430. El texto latino traduce: "Resplandece la Trinidad en la plenitud del misterio Cristo aparece como cordero, desde el cielo resuena la voz del Padre y como paloma el Espíritu Santo descendiende de lo alto. Una corona rodea la cruz como un anillo luminoso. Corona de la corona de los Apóstoles representados como coro de palomas. La sublime unidad de la santa Trinidad se une a Cristo, y él mismo es señalado por una terna: como Dios es revelado por la voz paterna y por el Espíritu, como santo sacrificio es testimoniado por la cruz y el cordero, en tanto que el reino y el triunfo son indicados por la corona (palma) y la púrpura. Él mismo, roca de la Iglesia, está sobre una roca, de la que brotan cuatro fuentes sonoras, los evangelistas, ríos vivientes de Cristo". PL 336. Muzi, *Visione e presenza*, o. c., 396-397.

⁴⁰ Con este de santa Matrona en Capua al sur de Italia, otros ejemplos del mismo género son tan notables como famosos: los ábsides de san Juan de Letrán y de santa Pudenciana, en Roma. *Ibid.*, 394-396.

22. Dentro del tema simbólico encontramos también la figuración del ojo derecho⁴¹, que aunque no es de naturaleza cristiana y tampoco hebrea, si está presente en las culturas orientales desde Egipto pasando por la India y llegando al extremo Oriente en la China⁴².

EL TEMA DEL OJO

23. La idea de representar a Dios con un ojo enmarcado en un triángulo no es de naturaleza cristiana ni hebrea, dijimos. Si bien, la idea de centrar en los ojos el lugar privilegiado del conocimiento, sobre todo el conocimiento de Dios, la iluminación como también puede llamarse en el lenguaje cristiano, es también un tema ampliamente desarrollado y presente en la Biblia, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Principalmente la plástica bizantina estuvo bastante influenciada por los retratos funerarios del Fayum⁴³; una población cerca al delta del Nilo, en el Egipto romano, empezó a producir retratos tan misteriosos como bellos. Allí el papel que juegan los ojos, la mirada, es determinante para hablar con trascendencia de aquella vida que viene después de la muerte.
24. El ojo único, sin párpados es de nuevo la representación de la esencia y del conocimiento divino, es Hor, en la mitología egipcia⁴⁴. Pero inscrito en el triángulo, como lo vimos anteriormente, es más típico de la iconografía masónica. La moneda americana es la mejor exponente de este tipo de imágenes. Pero la excepción es la cena de Emaús del pintor florentino del siglo XVI: el Pontormo (1525). Es una rareza que aparezca este símbolo en una escena que de ninguna manera requeriría este elemento, aunque parece ser un añadido posterior.

EL TEMA DE LA MANO DIVINA

25. Entre los temas simbólicos que se refieren a la figura de Dios-Padre y muy posiblemente tan antiguo⁴⁵ como los que hasta ahora hemos comentado es el de la Mano Divina⁴⁶. El origen de este elemento simbólico lo encontramos ya en el mundo pagano pero más que todo en ambiente hebreo. En los murales

⁴¹ "La idea del ojo derecho (sol) corresponde a la actividad y el conocimiento del futuro, el del ojo izquierdo (luna) en cambio a la pasividad y al pasado". Chevalier, Jean; GHEERBRANT, ALAIN. *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona 2003, 770.

⁴² *Ídem*.

⁴³ AA.VV. *FAYUM: misteriosi volti dall'egitto*. National Gallery of London: Leonardo arte. Versione italiana Della Mostar a Palazzo Ruspoli, Roma 1997-1998.

⁴⁴ CHEVALIER; GHEERBRANT, o. c., 771.

⁴⁵ RÉAU, o. c., 28.

⁴⁶ FASSERA, M. En *Iconografía e arte cristiana*. AA.VV. T. II. San Paolo, Milano 2004, 847-849.

de la sinagoga de Dura Europos, que antes mencionamos, se encuentra uno de los primerísimos y más claros ejemplos, es el caso Moisés ante la zarza ardiente: la vemos en la parte superior izquierda. La palabra hebrea "*iad*" significa a la vez "*mano*" y "*poder*", por lo mismo entonces: "Mano de Dios" viene a ser sinónimo de poder divino y significa a un mismo tiempo el conocimiento y la autoridad que sólo Dios ostenta⁴⁷.

26. La Mano Divina es el caso de una figura no mencionada en el Antiguo Testamento –como las anteriores, recordemos-: el arca, los querubines, el candelabro, la serpiente, etc., convertida en un significativo objeto, si no de culto, al menos de devoción considerablemente fuerte entre las comunidades judías del siglo II a.C.⁴⁸. Estas comunidades judías veneraban ya la Mano Divina como símbolo del poder del Dios de Israel quien, "con mano poderosa y brazo extendido"⁴⁹, liberó de la esclavitud en Egipto a su pueblo. Fuera de esto, el culto a *Iovis Sabazius* desplazó el de (Yahvé Sebaôth) en Siria, donde en muchos de los templos y en no pocas excavaciones se han encontrado frecuentemente de las pequeñas manitos votivas que estamos hablando.
27. Los cristianos del siglo IV adaptaron rápidamente este elemento iconográfico para referirse con seguridad a Dios-Padre en sus intervenciones salvíficas o teofánicas, pero -esta vez- refiriendo las escenas bíblicas que implicaban su presencia, si no su figura completa. Ejemplos al respecto tenemos el caso de otros dos sarcófagos: el de "*Adelphia*", en Siracusa, Sicilia, donde en el centro, a izquierda y derecha del clipeo (retrato de los esposos), sobre el registro superior, aparecen Moisés recibiendo la Torá y Abrahán que ha sido probado en la obediencia de la fe. El otro sarcófago es el llamado de "los dos hermanos" actualmente en los Museos Vaticanos. Entre los mosaicos tenemos muchísimos ejemplos, pero basta enseñar uno ilustrativo. En la basílica de san Clemente una mano que sale del centro del ábside en la parte superior coronando la escena de la muerte de Cristo⁵⁰, así como en muchos otros de la época.
28. Poco después de la paz constantiniana, la Mano Divina pasa a ser un elemento protector y muy frecuentemente usado en buena parte de la iconografía imperial, concretamente en las monedas, como la del emperador Constantino V con su hijo León IV (entre los siglos VII y VIII). En el medioevo, la volveremos a ver recargada de los signos que hasta ahora hemos estudiado y que recrean para una época

⁴⁷ De Miranda, Evaristo Eduardo, *CORPO, territorio del sacro*: Ancora Editrice, 2ª edizione, Milano 202.

⁴⁸ Sobre todo en Frigia y Lidia, ciudades fundadas por Antíoco el Grande. UTRO, UMBERTO. *MANO DIVINA*, en *Temi di iconografia cristiana*. A cura di Fabrizio Bisconti, Città del Vaticano : Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2000, 211.

⁴⁹ Éx. 9,15; 14, 8-31; 15,16; 32,11. Sal 78,11; 118,173; 135,12; 137, 7 y Sab. 11,18.

⁵⁰ En los ábsides que se conservan todavía hoy, y que a partir del siglo IV, se erigen sobre las tumbas de mártires o santuarios a ellos dedicados, se puede ver la mano del Padre que toma una corona de laurel para coronarlos; es el caso de la Basílica de santa Inés, construida sobre su tumba en la vía Nomentana en Roma.

marcada por el signo de Dios y sobre todo por su misteriosa presencia; es en la parte superior del ábside de san Clemente de Taüll en los Pirineos catalanes (por no decir “españoles”).

EL TEMA ANTROPOMÓRFICO

29. El segundo tema es el antropomórfico. Por más de mil años, con la excepción de un pequeño grupo circunscrito, no se encuentran imágenes antropomórficas⁵¹ de la primera persona de la Trinidad⁵². El grupo circunscrito al que seguramente se refiere la profesora María Giovanna Muzj⁵³ es el de los sarcófagos⁵⁴. De ellos el primero y más representativo es el llamado “Dogmático” (fechado a finales del s. IV: 375-400 d.C.) que presenta el momento de la creación de Adán y Eva; el segundo es el llamado “*De la pasión o la anástasis*” con otra variante que representa el momento en que Caín y Abel entregan sus ofrendas a Dios; en tercer lugar del mismo tipo el llamado “*de los árboles*” que actualmente está en el museo del Louvre, en París y, otro más sin denominación especial que también hace parte del tipo que llamaríamos Caín-Abel, que también se encuentra en los Museos Vaticanos. El quinto y último tipo de los sarcófagos merecería una consideración especial puesto que la figura de la extrema izquierda –al parecer- si no es Dios mismo, quizás sea un ángel, en el momento de expulsar a Adán y a Eva del jardín del Edén⁵⁵.
30. Detengámonos en el sarcófago “Dogmático”, de él nos interesa observar el particular de la esquina superior izquierda. En la escena aparecen tres personajes semejantes y barbados, uno junto al otro, vestidos del tradicional palio romano, lo que unifica o uniforma a las personas de la Trinidad, aunque cada uno cumple allí una función distinta del otro. El principal de los personajes (posiblemente el Padre) está sentado sobre un trono o cátedra velada y en el momento mismo en que se está formando a una niña: Eva; mientras un niño: Adán, está bajo los efectos del sueño⁵⁶. El personaje principal, sentado, levanta la mano en actitud

⁵¹ “La representación del Padre Eterno bajo formas humanas es del todo inexistente hasta el medioevo donde Dios es llamado, según la fiel observancia de la Biblia JHVH, equivalente al latín *sum*, es decir: esencia”. FERRARI, R. DIO PADRE, en *Iconografía e arte cristiana*. AA.VV. San Paolo, Milano 2004, 590-591.

⁵² MUZJ, M. “Imágenes de Dios Padre en el arte cristiano: Aspectos problemáticos”, en *Cuadernos Monásticos*, 142/143 (2002). tr. P. Enrique Contreras, osb. Abadía de santa María de los Toldos, provincia de Buenos Aires, Argentina, 338.

⁵³ Profesora y catedrática de la Pontificia Universidad Gregoriana, de Roma.

⁵⁴ La mayoría de los talleres de sarcófagos iniciaron su producción a mediados del siglo IV d.C., tras la paz constantiniana del 313 d.C. incluso poco antes al edicto de Milán. Algunas familias patricias y acaudaladas habían dado el paso a la fe cristiana, lo que suponía que en materia de gustos y materiales, esas familias buscarán poner semejantes recursos: artesanos y canteras de mármol al servicio de la propagación de la fe.

⁵⁵ A.A.VV. *La palabra esculpida, la Biblia en los orígenes del arte cristiano*, Ciudad del Vaticano, 2005.

⁵⁶ Muzj, *Visione e presenza*, o. c., 390.

de bendición o de locución mientras el personaje del lado (sería el *Logos* creador) pone su mano sobre la cabeza de la infanta comunicando una especie de poder, fuerza vital o simplemente plasmándola⁵⁷; el tercer personaje (el Espíritu), también de pies, detrás de la cátedra en una posición discreta o menos manifiesta, sólo se aprecia desde la parte superior del busto. Grabar, afirma que la composición no puede declararse una correcta y clarísima idea de la Trinidad aunque resulte comprensible e identificable cada personaje, pero lo que allí se llama "Trinidad" no tiene más que la identidad de las tres personas divinas, descuidando su Unicidad⁵⁸. Hablando de la Unidad y de la Unicidad en las imágenes de la Trinidad, Umberto Utro⁵⁹, advierte que siempre la representación de las personas divinas es un tema muchas veces aislado del resto de la composición donde se hallan; por eso se dice que los artesanos cristianos descuidaron los puntos críticos del dogma, diferenciando por ejemplo la persona de Cristo, de Dios-Padre; así lo vemos en el gráfico precisamente del sarcófago Dogmático; allí Cristo (*Logos* Creador), no tiene la misma identidad en el resto de las escenas donde se presenta haciendo milagros.

31. La segunda idea de carácter antropomórfico que presenta a la imagen de Dios-Padre dentro del tema de la Trinidad, es el de la Teofanía; se llama "Teofanía" la escena en la que a partir de una manifestación histórico-bíblica el artista cristiano se documenta, se inspira para presentar la visión, en nuestro caso la figura de Dios-Padre. Las dos más famosas teofanías son la visita de los tres ángeles a Abrahán y la del Bautismo de Cristo en el Jordán. Destacamos, al respecto, el antiquísimo fresco de la catacumba de la Vía Latina en Roma⁶⁰; allí el Patriarca Abrahán por el gesto de la mano derecha, parece invitar a los tres hombres a que descansen, coman y beban, según se narra en el Génesis⁶¹. Aparece incluso a sus pies el becerro que les ofrece pero no la mesa tendida y dispuesta. De otra parte, la misma escena la encontramos en los famosos mosaicos parietales de la Basílica de Santa María la Mayor (hacia el 430), también en Roma, y en el mosaico de la capilla palatina de San Vital, en Ravenna⁶²; quede claro que no solo la inserción de la mandorla o ese haz de luz que lleva la persona del Hijo: Cristo, hace prevalecer esta figura sobre las otras dos personas de la Trinidad⁶³, también aparece un nuevo elemento del todo novedoso cuando vemos que Abrahán aparece sirviendo la mesa. La claridad de los temas y de las imágenes no nos da en cambio noticia explícita acerca de la identidad del Padre-Dios, pues en ninguno de los anteriores casos se distingue su figura.

⁵⁷ El símbolo Niceno que luego retoma el Constantinopolitano, dice precisamente: "por medio de él (Cristo) todas las cosas han sido creadas".

GRABAR, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, o. c., 107.

⁵⁹ Reconocido arqueólogo cristiano y estudioso historiador del repertorio artístico de la antigüedad cristiana.

⁶⁰ Incluso la más antigua versión de este tema, fechada en el siglo IV. GRABAR, o. c., 108.

⁶¹ Gn. 18, 1-5.

⁶² GRABAR, o. c., 109.

⁶³ UTRO, o. c., 295 y GRABAR, ANDRÉ. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, o. c., 108.

EN EL ORIENTE BIZANTINO

32. El tema de la figura de Dios-Padre, en época bizantina se hace un tanto complejo, si tenemos en cuenta que durante los siglos VIII y IX (del 726⁶⁴ al 843 d.C.) tiene lugar el famoso cisma iconoclasta que, aunque comenzó en Oriente, y por iniciativa imperial -no pastoral- tuvo repercusiones en toda la iglesia universal de entonces. Téngase en cuenta que una considerable parte de la iconografía se perdió, fue destruida; apenas contamos con algunos referentes de la época, unos anteriores otros tardíos, pero de todos modos constatamos que hay una área de nuestro cerebro iconográfico que no tiene memoria sino de cuanto se arrasó. Los iconos del monasterio de santa Catalina en el monte Sinaí son los únicos vestigios con que contamos para ilustrar esta época.
33. La pérdida no es tan grave si se tiene en cuenta que los patrones del primer arte cristiano, que expusimos ya en detalle, se mantienen, no se modifican sino sustancialmente. El iconoclasmo, como se conoce el cisma que rechazó a las imágenes, puede considerarse una vuelta al simbolismo, es decir, se rehusó ciertamente de todo tipo de imagen figurada pero no se anuló de todo la figuración de los misterios divinos. Recordemos que todo empieza cuando el emperador, León III, manda retirar la imagen de Cristo que estaba sobre la puerta de su palacio imperial y la sustituye por una simple Cruz⁶⁵.
34. Como no vale la pena volver sobre los modelos ya expuestos que se repiten con ligeras variaciones durante el Bizantino, por el contrario vale la pena resaltar una importante novedad conservada en el monasterio de santa Catalina en el Monte Sinaí⁶⁶; Se trata pues del "Anciano de los días".

EL ANCIANO DE LOS DÍAS

35. Esta representación podría haber sustituido el simbolismo de la Mano de Dios y fundamentalmente se origina en la visión que encontramos en el libro del profeta

⁶⁴ El 17 de enero del 730 publicó el edicto imperial que prohibía tal culto a las imágenes. Casás Otero, o. c., 216.

⁶⁵ No sólo lo simbólico fue el recurso y la respuesta de la disciplina iconoclasta sino además lo paisajístico que suplantó la narración bíblico-teológica que caracterizaba a las imágenes en todo el mundo cristiano de entonces. Así por ejemplo se narra en la vida de san Esteban el joven (PL 100, 1120: "Entre tanto el tirano (Constantino V) destruye el templo augusto de nuestra señora de las Blaquernas, que antes había sido guarnecido con muros donde se expresaba con pinturas la encarnación del Verbo y sus grandes milagros y hechos hasta su ascensión y la venida del Espíritu Santo; y de esta forma, suprimidos todos los misterios de Cristo, convirtió la iglesia en un almacén de manzanos y de pájaros. Porque decorándola con pinturas de árboles, especies diversas de aves y bestias y alas de cornejas y pavos, la dejó totalmente desnuda. Y los que crean que le calumnio con estas expresiones vayan a este templo y, persuadidos de esta verdad exclamarán como David: ¡Oh Dios!, han invadido las gentes tu heredad, han profanado tu santo templo y han reducido Jerusalén a un montón de escombros" (Sal 71,8).

⁶⁶ La otra parte del repertorio bizantino que se salvó son tanto las miniaturas como las iluminaciones de los manuscritos de la época.

Daniel⁶⁷, en donde un anciano de largas barbas y limpiísimos cabellos toma parte en una celebración solemne de su gloria⁶⁸. Hay que tener en cuenta que en la antigüedad existían ya modelos simbólicos para hablar de la eternidad, eran las tres edades del hombre: el anciano, el adolescente y el hombre en la plenitud de sus fuerzas. La figura del anciano traducía el sentido de la eternidad como duración indefinida; la del adolescente, en cambio, como juventud en constante renovación a causa del renacimiento cíclico del tiempo; la del hombre maduro la fuerza de obrar como poder ilimitado⁶⁹. Esa figura del Anciano de los días, pasa luego a tener una valencia cristológica, por la lectura que el Nuevo Testamento hace del pasaje de Daniel que citamos. El autor del libro del Apocalipsis⁷⁰ pone en labios de Cristo el pasaje: "No temas, yo soy el Primero y el Último. Estuve muerto, pero ahora vivo". De modo que Cristo sería al mismo tiempo, el engendrado antes de todos los tiempos, y a la vez el primogénito de toda criatura. Es el viejo y el joven a la misma vez; no cambia en el tiempo, de ahí su juventud.

36. Otra dos variantes interesantes que parte de esta idea tan difundida en el Oriente cristiano es el tema de la paternidad, la primera esquematizada en sentido vertical. Allí el Padre tiene en el centro de su pecho, dijéramos en sus entrañas, un jovencito que sería la persona del Hijo y que a su vez tiene dentro de sí la personificación del Espíritu en forma simbólica de paloma; los tres se posan sobre un trono que representaría la suma Majestad de las personas divinas⁷¹. La segunda en sentido lineal horizontal; ambos modelos se repetirán más tarde en el Renacimiento y el Barroco modificando sutilmente los gestos y las expresiones. Luego las veremos.
37. Esta representación de la Paternidad, se fijó hasta entrado el siglo XV en las representaciones del Oriente cristiano, desarrollando especialmente el tema de la trinidad que se inspira en la visión de los tres hombres que visitan a Abrahán en Mambré⁷². Su vigencia sólo se puede datar hasta el siglo XVI cuando el concilio de

⁶⁷ Dn. 7, 9-10: "Seguí mirando hasta que fueron puestos unos tronos y un Anciano se sentó. Su vestido era blanco como la nieve, y su cabello era como lana limpia. El trono y sus ruedas eran llamas de fuego, y un río de fuego salía de delante de él. Miles y miles le servían y millones y millones estaban de pie en su presencia. El tribunal dio principio a la sesión y los libros fueron abiertos".

⁶⁸ RÉAU, o. c., 30.

⁶⁹ MUZI, M. *Imágenes de Dios Padre en el arte cristiano*, o. c., 400-402.

⁷⁰ Ap. 1, 17 y 18.

⁷¹ TRADIGO, ALFREDO. *Icone e santi d'Oriente. Dizionari d'arte*, Electa, Milano, 2004, 64 -67.

⁷² Gn. 18, 1-8: "El Señor se apareció a Abraham en el encinar de Mambré, mientras Abraham estaba sentado a la entrada de su tienda de campaña, como a mediodía. Abraham alzó la mirada y vio a tres hombres que estaban de pie frente a él. Al verlos, se levantó rápidamente a recibirlos, se inclinó hasta tocar el suelo con la frente y dijo: -Mi señor, por favor te suplico que no te vayas en seguida. Si te parece bien, haré traer un poco de agua para que os lavéis los pies, y luego descansad un rato bajo la sombra del árbol. Ya que habéis pasado por donde vive este servidor vuestro, os traeré algo de comer para que repongáis vuestras fuerzas antes de seguir vuestro camino. - Bueno, está bien- contestaron ellos. Abraham entró en su tienda de campaña y dijo a Sara: - ¡Date prisa! Toma unos veinte kilos de la mejor harina y haz unos panes-. Luego Abraham corrió a donde estaba el ganado, escogió el mejor de los becerros y se lo dio a uno de sus sirvientes, quien lo preparó inmediatamente para la comida. Además del becerro, Abraham les ofreció cuajada y leche, y estuvo atento a servirles mientras ellos comían debajo del árbol".

os Cien Capítulos, en 1551, en Moscú⁷³, reconoce como único modelo legítimo para representar a la Trinidad y en ella a la persona del Padre, la que pintara Andrei Rublëv en 1410. Notemos que la persona, o el ángel, de la izquierda es el único que permanece erguido, sobre él llegan las miradas. Además recordemos que tanto en las representaciones antiguas de banquetes el personaje principal está a la izquierda nuestra, pero a la derecha de los comensales, de quienes es su anfitrión. Hay otro elemento más: a la figura del Padre le corresponde la casa (que en este caso es la casa de Abrahán, como nos dice el relato), a su Hijo en cambio, el árbol de la Cruz (que en el relato es una encina)⁷⁴.

EN EL OCCIDENTE MEDIEVAL

38. La fiesta litúrgica de la Santísima Trinidad que el cultísimo Papa Juan XXI (1276-1277) hacia finales del siglo XIII⁷⁵ instaura para todo el rito latino, no solo toma distancia del pensamiento teológico del rito oriental, sino que crea una verdadera ruptura con la Iglesia de Constantinopla. La liturgia, especialmente, es un vehículo privilegiado para que la iconografía tenga un impacto tan gomal como para que la nueva devoción requiera de imágenes que ilustren lo que se celebra y viceversa: aquello que se celebra, tiene origen en lo que se contempla y se ve.

EL CRISTOMORFISMO

39. De los primeros modelos que resultan en esta época aparece el llamado “cristomorfismo”, en donde las personas de la Trinidad son representas absolutamente iguales. Se habla de “cristomorfismo” y no de simple antropomorfismo, porque siendo Cristo quien, revelándose, tomó forma visiblemente humana; éste termina atribuyendo tanto al Padre como al Espíritu una misma y única identidad; en muchos casos las tres personas de la Trinidad, fuera de tener la misma fisonomía, cumplen los mismos gestos, lo que sin lugar a equívocos subraya la unidad de las tres personas divinas⁷⁶. Hasta muy entrado el Renacimiento veremos el mismo tema tratado como es el caso de la Coronación de la Virgen del maestro Engherrand Charonton.

⁷³ *Ibid.*, 65.

⁷⁴ PASSARELLI, GAETANO. *L'icona Della Trinità*, La Casa di Matriona, Milano 1994, 18.

⁷⁵ De la fiesta realmente se tiene noticia desde época carolingia, en el siglo VIII, luego se extiende a algunos centros monásticos. ESTIVILL, o. c.

⁷⁶ El símbolo *quicumque*.

EL TRONO DE LA GRACIA

40. Este nuevo modelo iconográfico hace su aparición en las miniaturas latinas del siglo XII, denominado así: Trono de la Gracia⁷⁷, porque a partir de la letra "T" desarrolla el motivo iconográfico de la Trinidad. La letra "T" correspondería, en los manuscritos litúrgicos, propiamente en el misal, a la inicial del canon romano: *Te igitur clementissime pater*. En este modelo vemos a Dios-Padre sentado en un trono, con ambas manos sostiene el madero de la cruz en donde está Cristo clavado en ella, mientras que el Espíritu, entre ambos, toca los labios del Padre y del Hijo como si se tratase de una emanación, de una comunicación o, como la misma liturgia lo expresa, "entre ambos espirado".

EL DIOS TRICÉFALO

41. Junto a los dos esquemas anteriores encontramos un tercero, que explora visiblemente el dogma trinitario, la imagen del Padre la encontramos asociada y unida al Hijo y al Espíritu, pero diluida y sin identidad específica. Se trata de la figura tricéfala ensamblada en una sola realidad personal. Ejemplos más significativos son: la ilustración de un manuscrito del siglo XIII, el fresco de la fachada de la iglesia de san Pedro en Perugia del siglo XIV, y un par de ejemplos latinoamericanos, el primero: un anónimo mejicano del siglo XVIII, el segundo de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.

EL PAPA O EMPERADOR CELESTE

42. Bajo la influencia del teatro religioso, el arte cristiano queriendo ser más real, puso en escena, en los autos sacramentales la figura de Dios Padre como un Papa o un Emperador, ambas, encarnaciones terrestres de la omnipotencia espiritual y temporal⁷⁸. Así Dios-Padre aparece como un monarca imperial que empuña un cetro, sostiene el globo terráqueo (que generalmente es una esfera de cristal) y ciñe en su cabeza una suerte de tiara de tres o de cinco coronas para diferenciarlo del Pontífice, como lo vemos en la representación de la *Adoración del Cordero místico* de Jan van Eyck.

⁷⁷ La referencia al nombre: Trono de la Gracia, está tomado de la carta a los Hebreos: "Teniendo un gran sumo sacerdote, que penetró los cielos, acerquémonos al Trono de la Gracia con confianza a fin de alcanzar misericordia y hallar gracia en el auxilio oportuno" (Hb. 4, 14 y 16).

⁷⁸ RÉAU, o. c., 30.

EN EL RENACIMIENTO

43. Muchos de los temas de la Trinidad y en ella de la figura de Dios-Padre que hasta el Medioevo se habían representado, se mantienen con ligeras variaciones⁷⁹ fruto de la época, del gusto y sobre todo de las concepciones teológicas⁸⁰. Se nota tanto en las nuevas ideas la influencia del Magisterio de la Iglesia como el deseo de los artistas en innovar acertadamente. Así, por ejemplo, el concilio de Florencia (1441) que recupera buena parte de los tratados de los santos Padres de la Iglesia y de la Tradición cristiana se suma a la creatividad de un pintor como Andrea del Sarto; en su cuadro *Discusión entorno a la Trinidad* (1517) replantea la posición de las personas divinas vinculando además a san Pedro, a san Lorenzo, a santo Domingo, a san Francisco, a san Sebastián y a Magdalena. La posición del crucificado, que antes habíamos visto tan originalmente dibujado por san Juan de la Cruz, no parece ser tan insólita. Andrea del Castagno (1453) también lo había hecho: Cristo está en perspectiva y queda avocado a la tierra, como lo hiciera siglos más tarde Salvador Dalí a su estilo.
44. Pero, por la influencia del retorno a la antigüedad clásica, la excepción en lo que se refiere a nuestro tema la tiene Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina. El Papa celestial fue reemplazado por el Zeus olímpico de los griegos o el Júpiter tonante de los romanos⁸¹; los demás artistas del Renacimiento, se contentaron con imitarlo.
45. En seis ocasiones pinta Miguel Ángel la figura de Dios-Padre⁸²: cuando separa la noche del día, cuando separa la tierra de las aguas, cuando crea los astros: la luna y el sol, en la visión de Moisés, en el momento de crear a Adán y por último a su costilla: Eva. De tantas cosas como tendríamos para decir, lo que puede subrayarse, es la figura de Dios-Padre, él es quien hace el mayor esfuerzo a la hora de darle poder de vida y vivificante a Adán. Aquí es más bien Adán, el dios, quien sin esfuerzo alguno recibe del Creador un poder que lo puede posicionar tan alto como Dios mismo. Además, las figuras están en completa posición vertical como para no poder decir quién es el mayor o quién está por encima⁸³.

⁷⁹ Esos temas son: el *vultus trifons* (la cabeza de tres caras), el Trono de la Gracia, que elimina la cruz y la escena pasa de ser rígida a convertirse en un drama de dolor, lo que se llamará: *Pietà o Compasión del Padre*, y la Trinidad en eje vertical como lo soluciona Rafael en los frescos de las estancias papales, concretamente en la *Disputa del Santísimo Sacramento* (1509-1510).

⁸⁰ ESTIVILL, o. c., 9.

⁸¹ RÉAU, o. c., 31.

⁸² MARTÍN-GONZÁLEZ, J.J. *Historia del arte*, t. II. 9ª ed. Gredos, Madrid 1999, 136.

⁸³ La Rima 250 de Miguel Ángel puede perfectamente hacernos entender su visión de Dios: es imposible decir de él todo lo que se debiera: "*Quante dirne si de' non si può dire./ché troppo agli orbi il suo splendor s'accese;/biasmar si può più 'l' popol che l'offese./c'al suo men pregio ogni maggior salire...*". Buonarroti, Micheangelo, *RIME*, Mondadori, Milano 1998, 388.

EN LA CONTRARREFORMA

46. La Reforma protestante provocó, además de la fragmentación de la catolicidad de la cristiandad, el regreso al iconoclasmo y el total rechazo a cualquier representación de la divinidad. Es por eso que es en esta época encontramos el mayor número de legislaciones en materia de pintura, escultura y disposición arquitectónica de los espacios sagrados. Lluven los tratados⁸⁴ de pintura que normalizan todo lo referente al tratamiento, solución y hasta la colocación de las imágenes sagradas en los templos y catedrales.
47. Una nota es bien característica de este período y en la que particularizamos la atención: el dramatismo y la solemnidad. El tema, con sus variantes, que hasta ahora hemos desarrollado el barroco los retoma cambiando solo el tratamiento. Todo el Barroco que sabe ser dramático y solemne hace que, por ejemplo, la rigidez del tema del trono de la gracia, que era una composición vertical ahora se transforme en una danza más libre y anecdótica. En muchos casos este tema prescinde del madero de la Cruz, como ya lo había hecho Alberto Durerero (1511); años más tarde y de la misma manera El Greco (1577), y posteriormente en una composición hecha de líneas diagonales, Ribera, el españoletto, entre los años 1632-36 que, junto con el sevillano Diego de Silva y Velásquez, cierra –digámoslo así- el teatro sagrado que aprovecha el tema de la coronación de María⁸⁵ para vincular el esquema de la Trinidad.
48. Teniendo en cuenta el tema dentro del cual nos hemos venido moviendo, el de la figura de Dios-Padre y en el marco histórico del barroco europeo, nos inclinaríamos a poner en el centro de este argumento la obra del incansable pintor de temas bíblicos: Rembrandt y *el regreso del hijo pródigo* del año 1669. Haciendo caso omiso de la lectura iconográfica y espiritual que hace el profesor Henri J. M. Nouwen en su obra *meditaciones ante un cuadro de Rembrandt*, esta obra tiene mucho de la irregularidad tan propia del Barroco, tiene otro tanto del esfuerzo por desacralizar naturalizando los elementos y los personajes sin menoscabar la verdadera dignidad y fuerza de lo que narra. Dios es pues en este caso un Padre, casi ciego, que ha llorado mucho y ha librado muchas batallas.

EN EL BARROCO LATINOAMERICANO

49. En la cumbre de los altares, en la parte más alta de los templos o en el vértice de la cúpula o linterna de las viejas Iglesias latinoamericanas, colonizadas por españoles, casi siempre entre espesas nubes aparece Dios-Padre bendicente, en la izquierda lleva un cetro real o el globo terráqueo. Es como dijimos anteriormente

⁸⁴ Entre otros cabe destacar: *De Pictura Sacra* del Cardenal Federico Borromeo; *Discurso en torno a las imágenes Sagradas y Profanas* de Gabriel Paleotti.

⁸⁵ El tema de la coronación de María, es ya introducido por la orden dominicana, desde el siglo XIII.

un anciano providente que todo lo gobierna y todo lo ve, de allí su posición en la arquitectura o en los lugares sagrados como los altares. Pero es muy fácil verlo en otro tipo de esquema. Lo que se llamaría la doble Trinidad⁸⁶. Se trata de una doble composición, la horizontal: María, Jesús y José; y de una vertical: El Padre, el Espíritu y el Hijo: Jesús infante. No se encuentran más temas fuera de los que podríamos clasificar dentro del fenómeno de la piedad o devoción popular que está también llena de grandes lecciones de ingenuidad.

EN EL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

50. Tenemos aquí a dos figuras importantes para resaltar: a William Blake y a Salvador Dalí. La madre de Blake y su primer marido habían pertenecido a la Iglesia de Moravia, y algunos críticos advierten ciertos ecos moravianos en la poesía de Blake. Lo cierto es que los dos rayos que salen de la mano izquierda *del anciano de los días* forman claramente un elemento iconográfico usual en el culto masón. Lo único que podría tener valor iconográfico que nos interesa es el gesto de los dedos de esa mano izquierda: la Unidad señalada con el índice y los tres restantes de la mano como idea de la Trinidad.
51. De Salvador Dalí tenemos un cuadro, diría algo desconocido por todos; no tan popular como el suyo referido antes. Se trata del tema de la Ascensión de Cristo, un cuadro que pintó en 1958. No hace falta mirarlo con lupa para darse cuenta que se trata del espejo del cuadro de la Crucifixión, es decir: el caso invertido de aquel primer cuadro en el que se nos sugería la visión celeste de la Cruz. Aquí se nos ofrece, en cambio, la visión terrestre de la glorificación de Cristo, quien extrañamente aparece en un escorzo cadavérico, típico de Mantegna el primer pintor de la perspectiva en el Renacimiento. Dalí pues, al parecer, adoraba pintar a Cristo más muerto que vivo. Pero en este particular caso está también planteada la idea de la Trinidad y sobre todo la figura de Gala, la compañera del Pintor, haciendo las veces de Dios-Padre, formulando ya, aunque no de manera teológica ni devocional, lo que entre nosotros es una novedad: que Dios sabe ser Madre como es Padre⁸⁷.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Las tres religiones monoteístas: el judaísmo, el cristianismo y el islamismo, se precian de conocer al Dios verdadero y su nombre. Rostro y nombre que no llegan a

⁸⁶ SEBASTIÁN, SANTIAGO. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Corporación la Candelaria, Bogotá, 2007.

⁸⁷ "Como una madre consuela a su hijo, así os consolaré yo, y encontraréis el consuelo en Jerusalén" (Is 66, 13); "Aunque mi padre y mi madre me abandonen, tú, Señor, te harás cargo de mí (Sal 27 (26), 10); "Pero ¿acaso una madre olvida o deja de amar a su propio hijo? Pues aunque ella lo olvide, yo no te olvidaré" (Is 49, 15).

"La imagen de Dios-Padre en la plástica cristiana"

ser tan claros y luminosos como el cristianismo casi desde sus orígenes lo ha confesado no solo de palabra sino en todas las formas: he ahí la presencia del arte cristiano. De modo que, el Dios de la historia que sigue leyendo y buscando Israel, así como el omnisciente, omnipotente, omnipresente al que sigue sumiso el Islam, es el mismo al que el atrevimiento de Jesús nos hizo mirar su rostro pues quien lo ha visto, ha visto al Padre (Cf. Jn 14,9)".